

*Terza partita.**La musica nell'età della tecnica – un madrigale*Nicola Buso¹[...] les échecs répétés [...]²

1.

Propongo di mettere in gioco due ordini di ragionamenti:

[bianco] *il pedone muove in e4*

l'uno riguardante in particolare la musica elettroacustica,

[nero] *il pedone muove in c5*

l'altro riguardante la tecnica in generale³.

2.

il pedone muove in b4

In uno dei passaggi proposti dall'editore come occasione di confronto circa la situazione e le sorti del rapporto tra musica e tecnologia, Boulez lamenta «superficialità in alcuni processi», una mancanza di duttilità e flessibilità, una sorta di fascinazione superficiale per il gesto di manipolazione (al di là della quale non si celano in agguato che diletterismo e incompetenza), e una netta inferiorità, infine, in relazione al pensiero che ha potuto trovare espressione nel dominio strumentale⁴.

il pedone della colonna c cattura in b4

«[Gli dei] assegnarono a Prometeo e a Epimeteo l'incarico di fornire e di distribuire facoltà a ciascuna razza come si conviene. Ma Epimeteo chiese a Prometeo di

¹ Conservatorio Statale di Musica "G. Tartini", Trieste.

² P. Boulez, *Leçons de musique. Points de repère III*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2005, p. 626. Lezione tenuta al Collège de France, novembre-dicembre 1990.

³ Con particolare riferimento a: U Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1999.

⁴ Boulez, cit., p. 95. Lezione tenuta al Collège de France, gennaio-aprile 1978.

lasciar fare a lui: “quando le avrò distribuite”, gli disse, “tu verrai a controllare”. E, dopo averlo persuaso in questo modo, mise mano alla distribuzione. Nel corso della distribuzione, ad alcune razze assegnò la forza senza la velocità, [320e] mentre fornì le razze più deboli di velocità. [...] E le altre facoltà le distribuì cercando di compensarle in questo modo, avendo cura che nessuna specie potesse estinguersi. [...] Se non che, non essendo molto accorto, Epimeteo non si avvide [321c] di aver speso tutte le facoltà con gli animali: gli restava ancora sprovvista la razza umana, e non sapeva trovare una soluzione. Mentre si trovava impacciato in quest'inghippo, Prometeo viene a controllare il risultato della distribuzione, e vede che le altre specie animali erano ben provviste di tutto, mentre l'uomo era nudo, scalzo, scoperto e inerme. [...] Prometeo, allora, trovandosi in difficoltà circa il mezzo di conservazione [σωτηρίαν] che potesse trovare per l'uomo, [321d] ruba a Efesto e ad Atena la loro sapienza tecnica [ἐντεχνον σοφίαν] insieme al fuoco, perché senza il fuoco era impossibile acquisirla o utilizzarla, e così ne fa dono all'uomo»⁵.

3.

il pedone muove in a3

Qualche anno dopo, Boulez lamenta ancora il diletterismo («bricolage») e i somari esiti cui il fare musicale incappa nell'incontro con la tecnologia, procedendo per agglutinzioni, prive di qualsiasi senso di scrittura⁶.

il pedone muove in d5

«L'anima intelletiva, capace com'è di comprendere gli universali, ha una virtù, che si estende a infiniti oggetti. Non potevano quindi esserle fissati dalla natura particolari istinti o determinati mezzi per difendersi e per coprirsi; come avviene per gli altri animali, le cui anime hanno percezioni e facoltà, orientate verso oggetti particolari. Al posto di tutto questo, l'uomo possiede per natura la ragione e le mani, che sono “lo strumento degli strumenti”, poiché con esse l'uomo può prepararsi strumenti di una varietà infinita, e in ordine a effetti infiniti»⁷.

⁵ Platone, *Protagora*, 320d-321d.

⁶ «[...] les échecs répétés des productions basées exclusivement sur l'agglutination, d'où le concept d'écriture était fondamentalement absent» (Boulez, cit., pp. 626-627).

⁷ Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, parte 1, questione 76, articolo 5, ad 4: «Ad quantum dicendum quod anima intellectiva, quia est universalium comprehensiva, habet virtutem ad infinita. Et ideo non potuerunt sibi determinari a natura vel determinatae existimationes naturales, vel etiam determinata auxilia vel defensionum vel tegumentorum; sicut aliis animalibus, quorum animae habent apprehensionem et virtutem ad aliqua particularia determinata. Sed loco horum omnium, homo habet naturaliter rationem, et manus, quae sunt organa organorum, quia per eas homo potest sibi praeparare instrumenta infinitorum modorum, et ad infinitos effectus».

4.

il pedone della colonna e cattura in d5

L'osservazione di Risset⁸ si sviluppa in una sorta di principio di indeterminazione tra semantica e sintassi, per cui di fronte all'arricchimento dell'una, si assiste a un impoverimento dell'altra. La ricchezza della materia sonora, che ne rende problematici il controllo, il dominio e l'articolazione raffinata, porta l'accento sulla questione del timbro: nel bene e nel male, il timbro acquista sempre maggior peso sull'organizzazione del discorso compositivo.

la Regina cattura in d5

«[...] se si tiene presente il fatto che l'uomo è *l'animale non ancora stabilmente determinato* [*das noch nicht festgestellte Tier*]⁹.

5.

il Cavallo muove in f3

Le considerazioni di Boulez e Risset, stese tra la fine degli anni '70 e gli inizi degli anni '90, accompagnano il passaggio della musica elettroacustica dal dominio analogico al dominio digitale: investono, dunque, contesti tecnologici radicalmente differenti.

il pedone muove in e5

Da Platone a Nietzsche, passando per Tommaso d'Aquino, l'uomo appare alla tradizione del pensiero occidentale, nella chiara ricostruzione proposta da Galimberti¹⁰, come un essere manchevole; privo di istinti e di mascelle feroci, per sopravvivere, ricorre alla tecnica. La tecnica, in quanto condizione di sopravvivenza dell'uomo, ne è l'essenza.

6.

il pedone della colonna a cattura in b4

Dal dominio analogico al dominio digitale, dal continuo al discreto, per Boulez la produzione elettroacustica difetta di quella maturità che ha trovato piena espressione nel dominio strumentale; ma la maturità della musica strumentale passa (certo non esclusivamente, ma soprattutto) attraverso la tecnologia della scrittura. «Scrittura»:

⁸ J.-C. Risset, "Timbre et synthèse des sons", in J.-B. Barrière (a cura di), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, Christian Bourgois Éditeur/IRCAM, 1991, p. 241. Lettura presentata all'IRCAM, 13-17 aprile 1985.

⁹ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1968, p. 68.

¹⁰ Galimberti, *Psiche e techne*, cit.

il suo campo semantico si estende – fino a comprendere l'idea di: complessità, organizzazione, processo compositivo, costruzione, architettura ecc. Nell'accozzaglia e nell'agglutinazione della musica elettroacustica, Boulez lamenta appunto l'assenza del concetto di scrittura. Secondo la diagnosi di Risset, più ricco è il suono, più rudimentale è la sua organizzazione-costruzione, architettura,..., (la sua scrittura in senso lato).

Da un lato, dunque, la musica elettroacustica mette a disposizione del compositore una tavolozza timbrica sempre più ricca, dall'altro lato l'arricchimento dei timbri mette in crisi il concetto di scrittura. Le schiere barbariche dei timbri assediano la cittadella della scrittura.

l'Alfiere cattura in b4

Ma la tecnica non è solamente la condizione d'esistenza dell'uomo; l'accesso agli universali è da Tommaso posto in relazione alla facoltà dello «strumento degli strumenti»: la disponibilità delle mani a infiniti effetti corrisponde alla virtù dell'anima intellettuale, estesa a infiniti oggetti. Connessione di tecnica e conoscenza.

7.

la Torre muove in a3

Molto velocemente, solo come breve abbozzo per un'ipotesi di lavoro:

Se la 'scrittura', pur nelle sue molte (moltissime) declinazioni, è sostanzialmente astrazione (per cui, scrivendo «casa», faccio astrazione da tutte le determinazioni particolari, e con ciò posso indicare tutte le case della terra).

Se il 'timbro' è la particolare determinatezza (quidditas, Bestimmtheit) del suono (per cui posso distinguere, ad esempio, un suono di violino a 440Hz che dura 4 secondi a 40dB da un suono di flauto con identica frequenza, durata, intensità; (oppure anche eseguito da un altro violino, ma di diversa fattura e in mani diverse; (oppure ancora, in una più ampia visione sistemica: eseguito dal medesimo violino e dal medesimo virtuoso, ma in uno spazio acustico diverso)); il timbro è ciò che fa di un suono questo suono.

Se, dunque, la scrittura è astrazione dalla determinazione particolare, e se il timbro è la determinazione particolare del suono, allora del timbro non può darsi scrittura in quanto il timbro è ciò da cui la scrittura deve astrarre per potersi costituire come scrittura.

l'Alfiere cattura in a3

Arnold Gehlen, come mostra Galimberti¹¹, si inserisce nella tradizione che innerva la visione occidentale dell'uomo da Platone a Nietzsche attraverso Tommaso, mettendone a tema la natura essenzialmente tecnica: la tecnica è condizione di esistenza dell'uomo, nonché di conoscenza. L'animale, argomenta Gehlen, è dotato di risposte istintuali univoche agli stimoli del suo ambiente, ed è dotato degli strumenti biologici

¹¹ Ivi, in particolare: *Parte seconda. Genealogia della tecnica: l'incompiutezza umana*.

adeguati per fornire quelle risposte. L'uomo si differenzia dall'animale non per avere qualcosa in più, ma per avere piuttosto qualcosa in meno. L'uomo non ha istinti (Instinkt) precisi, semmai più vaghe pulsioni (Trieb). L'uomo non è specializzato, non ha strumenti biologici specifici per rispondere a stimoli ambientali specifici: è esposto a una profusione di stimoli. L'uomo non ha ambiente (al quale corrispondere rigidamente, come l'animale): è aperto a un mondo (che costituisce un continuo campo di sorprese e di 'infiniti possibili').

8.

L'Alfiere cattura in a3

La difficoltà di trovare una forma di scrittura per il parametro «timbro» – la difficoltà di scrivere il timbro – comporta il primato del fare («le faire»¹²). La fascinazione del gesto viene stigmatizzata da Boulez come «maneggio superficiale», ma accolta con favore, e.g., nella prospettiva di Bruno Maderna, quando osserva, a proposito del lavoro con il nastro magnetico, che «il contatto immediato con la materia sonora durante il lavoro pratico in studio ha sempre delle conseguenze che non si possono fissare una volta per tutte sulla carta»¹³. L'abdicazione della (dalla) scrittura per Maderna rappresenta l'apertura di una diversa possibilità compositiva: l'assenza di una notazione (l'assenza di una scrittura in senso stretto, strettissimo)¹⁴ porta con sé l'esigenza di una nuova scrittura (nel senso più lato di organizzazione del suono) – che può essere lamentata come dilettantesca solo da chi è vincolato a una forma di pensiero che si articola e deposita sulla carta –. Il suono scritto su carta implica un pensiero compositivo che lavora privilegiando l'aspetto quantitativo del suono, dove può costruirsi la logica dell'identità. Il corpo a corpo con l'aspetto qualitativo del suono si esprimerà in un pensiero compositivo radicalmente diverso, dove la logica sottesa è quella della analogia.

¹² Boulez, cit. lezione del novembre-dicembre 1990.

¹³ B. Maderna. Introduzione al concerto del 4.9.1959. Internationales Musikinstitut Darmstadt, in M. Baroni, R. Dalmonte (a cura di), *Bruno Maderna documenti*, Milano, Suvini Zerboni, 1985, pp. 85-86.

¹⁴ In particolare: l'assenza di una notazione simbolica. Ancora, molto velocemente, una bozza d'ipotesi di lavoro: del timbro possiamo fornire una de-scrizione fisica (frequenza, ampiezza, fase ecc.), una descrizione media e vaga dell'aspetto percettivo (partiture d'ascolto ecc.), una prescrizione operativa ("intavolature" – anche elettroniche – ...); ma è la notazione simbolica che qui interessa, dove il segno [per astrazione] rinvia alle cose, per cui Heidegger può affermare che il nominare è un chiamare alla presenza. Al timbro, sostanzialmente, manca un nome, manca un segno: dal segno il timbro non può essere evocato (come, invece, una nuova, inaudita melodia può essere evocata dal pentagramma); al contrario: quel segno, che si riferisce al timbro in termini fisici, percettivi, operativi, ha bisogno dell'ascolto del timbro per acquisire senso. La notazione simbolica, a partire dal segno, evoca la cosa; la notazione fisica, percettiva, e la notazione operativa, a partire dalla cosa (dall'ascolto del timbro nella sua corporea presenza), conferiscono senso al segno. Nella notazione simbolica il segno ha senso in quanto rinvia al significato. Nel caso del timbro, il segno necessita della presenza del significato per avere senso. (Provocatoriamente: nel primo caso il segno ha un significato perché ha senso, nel secondo caso il segno ha senso perché ha un significato. Inversione della relazione tra *Sinn* e *Bedeutung*?).

il pedone muove in e4

(La scrittura musicale contribuisce in maniera determinante a salvare il fatto musicale dalla caducità, dalla evenemenzialità dell'atto puramente performativo; scrittura e stampa concorrono a stabilizzare la produzione musicale, a renderla trasmissibile nel tempo; nasce il concetto di «opera» musicale e di autorialità¹⁵; l'opera può essere consegnata alla storia, e con essa il suo autore. Si afferma l'idea di opera individuale come atto di coscienza intenzionale e come oggetto estetico intersoggettivo [Ingarden]¹⁶).

9.

il Cavallo muove in c3

Se la scrittura musicale promuove il concetto di opera e di autorialità, là dove la scrittura si indebolisce, anche per un sempre maggiore peso del timbro nel discorso compositivo, contestualmente si indeboliscono (o comunque mutano) il concetto di opera e di autore. Il lavoro nello studio elettroacustico, come ci ha ricordato Maderna, si concretizza in risultati «che non si possono fissare su carta». Al suo ingresso nello studio di Fonologia della Rai di Milano, Luigi Nono aderisce alla messa in questione della scrittura, inaugurando una prassi collaborativa per cui l'opera non si fissa rigidamente in partitura, ma sul «corpo memoria» degli interpreti¹⁷: l'opera, lungi dal cristallizzarsi, vive e si evolve nella prassi esecutiva (il baricentro del concetto di opera si sposta dalla scrittura (partitura) alla prassi), essendo nata dall'incontro di compositore e interpreti. Potremmo, anzi, affermare, che il concetto di autore si sposta sulla *sintesi* (collaborazione) di compositore e interpreti (tra i quali vanno annoverati anche i tecnici del suono).

la Regina muove in a5

Secondo Gehlen, l'apertura a un profluvio di stimoli non selezionati rende l'uomo disponibile a una quantità incontrollata di risposte (la carenza istintuale non permette schemi fissi d'azione); il comportamento organizzato, fondamentale ai fini della sopravvivenza, esige l'*esonero* dagli stimoli, una presa di distanza dal qui e ora immediato; mettendo uno *iato* tra pulsione e soddisfazione si apre quella visione panoramica grazie alla quale l'uomo guadagna il dominio sul mondo.

¹⁵ M. Calella, «L'Opus musicale agli albori dell'età moderna», in G. Borio, C. Gentili (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Roma, Carocci, 2007, pp. 247-258.

¹⁶ M. Garda, «Le teorie dell'opera d'arte musicale nel Novecento», in Borio, Gentili, *Storia dei concetti musicali*, cit., pp. 295-316.

¹⁷ Certo la scrittura non viene abbandonata totalmente, ma gli schizzi che ci sono rimasti mettono a nudo tutta l'ancillarità della scrittura rispetto alla prassi: conoscere questa è condizione per capire quella; la scrittura non spiega la prassi, al contrario: è la prassi che getta luce sulla scrittura. (Ma, forse, si può ipotizzare che la chiarificazione tra scrittura e prassi avvenga in direzione biunivoca).

10.

il Cavallo muove in b5

Quasi inevitabilmente, l'aspetto performativo, che già cova nel comporre elettroacustico, tende a venire, per così dire, in superficie, e a manifestarsi esplicitamente come parte costitutiva dell'opera, tende cioè a non rimanere nascosto dietro le quinte della costruzione compositiva, per *entrare in scena*. In altri termini: nel comporre a tu per tu con la materia sonora elaborata dall'apparato tecnico, diventa determinante il lavoro compiuto su quell'apparato: nel comporre si afferma una forte componente performativa; tale componente troverà naturale sviluppo nella presentazione dell'opera al pubblico: il lavoro sull'apparato si estende dalla composizione all'esecuzione. Ovvero: la gestualità, che acquista sempre maggior peso nel lavoro di composizione in studio a diretto contatto con una materia sonora refrattaria alla scrittura, tende a uscire dallo studio per acquistare sempre maggior peso anche nel momento performativo in cui l'opera viene offerta al pubblico. Nella musica elettroacustica il gesto, costitutivo dell'atto compositivo, diverrà ben presto costitutivo anche dell'atto esecutivo-interpretativo.

Detto per inciso: tra il 1958 e il 1959 il nastro magnetico inizia a uscire dallo studio, dal lavoro in tempo differito, per calcare il palcoscenico e prendere parte alla performance dal vivo; Beckett e Kagel portano sulla scena il 'maneggio' del nastro: *L'ultimo nastro di Krapp*¹⁸ da un lato e *Transición II*¹⁹ dall'altro testimoniano, in pieno dominio analogico, il vagheggiamento del *live electronics*, significativamente all'insegna del teatro.

il Cavallo muove in c6

Al principio dell'esonero (Entlastungsprinzip) Gehlen²⁰ lega il concetto di visione panoramica (Übersicht), capacità simbolica da cui trae origine il linguaggio, che libera le prestazioni motorie e sensoriali dalla profusione incontrollata di stimoli, e le orienta in una condotta ben ponderata dell'azione: correlazione tra il linguaggio e l'agire (il «fare»), per cui l'intelligenza non precede l'azione, ma deriva dalla *retroazione* del mondo sull'uomo, che ne fa esperienza.

11.

il Cavallo muove in d6 scacco

Il primato del «fare».

Si afferma, nello studio elettroacustico, accanto all'indebolimento del ruolo della scrittura nella fase progettuale e realizzativa dell'opera (il cui concetto inizia a cambiare fisionomia), l'importanza dell'elemento performativo nella composizione in tem-

¹⁸ S. Beckett, "L'ultimo nastro di Krapp", in C. Fruttero (trad. e a cura di) *Samuel Beckett. Teatro completo*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp.179-191.

¹⁹ M. Kagel, *Transición II*, für Klavier, Schlagzeug und 2 Tonbänder (for Piano, Percussion and 2 Tapes); partitura Universal UE13809 (ISMN 979-0-008-04856-2).

²⁰ A. Gehlen, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 89-90.

po differito. L'agire diventa sempre più importante nel processo compositivo stesso. Mettendo l'accento sul *fare*, è certo necessario, ma non più sufficiente, conoscere il corretto funzionamento della tecnologia dell'epoca per comprendere l'opera, perché «la composizione, la musica, la si componeva via via, improvvisa, istintiva, ragionata, misurata, *sentita*. Spesso errori tecnici aprivano nuove possibilità musicali, nel misterioso 'gioco' inventivo»²¹. La tecnologia si inserisce nel contesto più ampio del suo *uso* (che contempla anche l'eventualità dell'errore), per cui l'interpretazione del nastro magnetico «presuppone la ricostruzione sistemica del mondo della prassi elettronica, ossia delle interazioni fra autore, tecnico del suono e tecnologia audio di cui è il prodotto»²².

il Re muove in d7

Nella prospettiva di Gehlen, il linguaggio nasce dall'agire: il mondo che l'uomo conosce è il mondo costruito dalla sua azione. Ciò che l'ambiente è per l'animale, la cultura lo è per l'uomo. La tecnica non è un prodotto delle umane sorti e progressive, la tecnica non nasce dal progresso culturale dell'uomo, ma al contrario: essendo la tecnica condizione di sopravvivenza e dunque di esistenza dell'uomo, essendo la tecnica il modo in cui l'uomo abita e conosce il mondo, è la cultura dell'uomo a essere essenzialmente tecnica (fondata sull'agire tecnico).

12.

il Cavallo muove in c4

Il primato del fare²³, che si afferma nel lavoro elettroacustico, e che muove verso l'esecuzione del *live electronics*, esige un sistema flessibile e accessibile, altamente riconfigurabile, maneggevole ecc.; a partire da questa esigenza, presso lo Studio di Fonologia della Rai di Milano, Merighi e Zuccheri pensano e realizzano un patch panel²⁴, che permette una grande agilità e flessibilità²⁵ di interconnessione; gli elementi del sistema possono essere interconnessi tra loro secondo configurazioni agilmente variabili; il sistema, nel suo complesso, è riconfigurabile, rimodellabile. Generalizzando: l'azione richiede massima libertà di movimento, massima disponibilità di mezzi, sia in sede compositiva (dacché nel comporre un tratto eminente è divenuto, in studio, quello performativo), sia in sede concertistica-esecutiva-performativa.

²¹ L. Nono, "Per Marino Zuccheri" (1986), in A. De Benedictis, V. Rizzardi (a cura di), *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, vol. I, pp. 406-413, a p. 411, Milano, LIM, 2001.

²² A. Orcalli, "Orientamenti ai documenti sonori", in S. Canazza, M. Casadei Turrone Monti (a cura di), *Ri-mediazione dei documenti sonori*, Udine, Forum, 2006, pp. 15-94, a p. 33.

²³ Ciò che Boulez lamenta come «maneggio» («maniement»).

²⁴ *Incontri con la musica di Luigi Nono*, Gianbattista Merighi e Alvise Vidolin, *Dal laboratorio al concerto. Luigi Nono allo Studio di Fonologia della Rai di Milano (1960-1970)*, 22 novembre 2007 - ore 18.30 presso l'Archivio Luigi Nono (Venezia - Giudecca 619-621, ex convento SS. Cosma e Damiano); dell'incontro è disponibile una ripresa audio-video presso l'Archivio Luigi Nono (Catalogo Audio-video; segnatura P 26).

²⁵ Di cui Boulez sente la mancanza ancora nel '78. Si veda Boulez, cit. p. 95.

la Regina muove in d5

Se già Leibniz sostiene che «l'accordo dei suoni con gli affetti che la visione delle cose suscita è l'origine naturale del linguaggio»²⁶, indicando così la nascita del linguaggio nella relazione instaurata dall'uomo con il mondo, Herder, indicato esplicitamente da Gehlen come precursore, pensa il linguaggio come «risarcimento della carenza istintuale dell'uomo»²⁷. In questa linea, Humboldt²⁸ porrà il linguaggio come organo costitutivo del pensiero: l'uomo può incontrare il mondo solo attraverso la mediazione del linguaggio.

13.

il Cavallo muove in e3

Un sistema altamente riconfigurabile ha bisogno di controllo. Se il gesto è controllo, l'automazione dei controlli (si pensi solo alla tecnica del *voltage control*²⁹), dapprima nel dominio analogico e successivamente nel dominio digitale, complessifica e perfeziona il gesto stesso. Il gesto, che per sé è già un evento tecnico, attraverso la mediazione della tecnologia analogica prima e digitale poi, viene consegnato alla sfera della riproducibilità.

la Regina muove in h5

Dal suono-reazione dell'animale, che si manifesta solo sotto la pressione delle circostanze e dei bisogni stabiliti dalla rigidità dell'istinto, si passa al suono-azione dell'uomo, che si autonomizza dalla presenza del mondo, dalla situazione immediata: il linguaggio si de-situa, liberato dal vincolo del mondo, e si distende nell'orizzonte della memoria.

14.

il pedone muove in g4

Attraverso l'automazione dei controlli si può sviluppare l'ambiente compositivo ed esecutivo del *live electronics*.

²⁶ In L. Perissinotto (a cura di), *Logica e linguaggio in Leibniz e nella filosofia del XVII secolo*, Torino, Paravia, 1989, p. 89; riportato in Galimberti, *Psiche e techne*, cit., p. 218.

²⁷ J.H. Herder, *Saggio sull'origine del linguaggio*, Pratiche, 1996, riportato in Galimberti, *Psiche e techne*, cit. Si veda anche: V. Verra, *Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2006; e M. Marino, *Da Gehlen a Herder. Origine del linguaggio e ricezione di Herder nel pensiero antropologico tedesco*, Bologna, il Mulino, 2008.

²⁸ W. von Humboldt, *La diversità delle lingue*, Roma-Bari, Laterza, 2004. Si veda Galimberti, *Psiche e techne*, cit. pp. 220 sgg., pp. 227 sgg.

²⁹ Si veda H. Pousseur, *La musica elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1976. In particolare la parte sesta, *Modulazione*, pp. 276 sgg.

la Regina muove in b6

Con il linguaggio, la scrittura (che, come abbiamo accennato, concorre a costruire il concetto di opera e di autore) si iscrive (e, con essa, i concetti che ne derivano) nell'orizzonte della tecnica in quanto essenza dell'uomo.

15.

il Cavallo muove in g1

Il passaggio dal dominio analogico al dominio digitale permette il potenziamento dei controlli a partire da cui può maturare il *live electronics*, che, nella elaborazione del suono dal vivo, mette il musicista nella condizione di interagire (mediante l'ascolto) con il sistema elettroacustico: il gesto strumentale è determinato dalla elaborazione elettronica di cui lo strumentista in prima persona fa esperienza attraverso la mediazione dell'ascolto (idealmente, ascoltando l'elaborazione elettronica, lo strumentista modifica la propria esecuzione: il gesto strumentale è guidato, indirizzato, suggerito dal *live electronics*). Viceversa: l'elaborazione elettronica dipende dalle caratteristiche del gesto strumentale. L'uno determina l'altra. Principio di *retroazione-feedback*³⁰.

il Re muove in c7

L'agire, come matrice di linguaggio e insieme di pensiero, nel κόσμος³¹ greco si iscrive nell'orizzonte della natura (φύσις), e la asseconda – senza piegarla – perché «la tecnica è di gran lunga più debole della necessità»³²; perciò la verità può porsi come svelamento (ἀ-λήθεια).

16.

l'Alfiere muove in g2

Il musicista può interagire con il mezzo elettroacustico ascoltandone le elaborazioni, ascoltando le conseguenze del proprio gesto sull'elaborazione elettronica. L'ascolto può determinare anche le scelte dell'interprete che cura la regia del suono. L'ascolto determina l'azione dell'uomo sulla macchina, strumento acustico o apparato elettroacustico che sia. L'interazione uomo-macchina avviene mediante ascolto, che è ancora un ascolto reciproco tra esseri umani.

³⁰ In una comunicazione personale, Paolo Zavagna mi fa notare: «[...] inoltre *feed* significa alimentare, cibare, sfamare, che apre a orizzonti interpretativi inediti: più che la semplice azione, è l'azione che fa crescere, che nutre».

³¹ «che nessun dio e nessun uomo ha fatto, ma è stato, è, e sarà fuoco sempre vivente, che divampa secondo misure e si spegne secondo misure» Eraclito, DK 22B30; Colli, 14[A 30]. G. Colli, *La sapienza greca. Volume III. Eraclito*, Milano, Adelphi, 1980.

³² Eschilo, *Prometeo incatenato*, v. 514, «τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρόν»

il Cavallo muove in f6

In età moderna, Bacone inscriverà la scienza (che sarà operativa³⁹, piuttosto che contemplativa) nell'orizzonte biblico del dominio, seguendo il dettato del *Genesi* sopra ricordato. La secolarizzazione dell'inconscio escatologico della scienza non cancellerà dal suo stemma araldico la figura del dominio né con l'ipotesi illuministica di progresso, né con l'ipotesi rivoluzionaria del socialismo.

18.

il cavallo muove in c3

L'«ascolto della macchina» lascia trasparire insieme un genitivo oggettivo e soggettivo, quest'ultimo, inoltre, articolato in ascolto del suono e 'ascolto' del gesto. Ascolto della macchina come genitivo oggettivo: l'interprete vocale/strumentale ascolta la macchina, la sua risposta; la risposta della macchina può essere guidata dall'interprete alla regia del suono: l'interazione uomo-macchina avviene mediante un ascolto, che è ancora ascolto reciproco tra esseri umani pur nella mediazione dell'apparato tecnologico del *live electronics*, rivelando così la sua dimensione umanistico-cameristica. Ascolto della macchina come genitivo soggettivo: la macchina valuta la gestualità dell'interprete vocale/strumentale e il suo esito sonoro. Retroazione uomo-macchina.

la Regina muove in g6

Il pensiero stesso, come è messo in luce da Galimberti⁴⁰, nell'itinerario della filosofia moderna si declina sotto la forma dell'azione: da cosa («Res cogitans») a atto («Ich denke»), che convoca la natura sul banco dei testimoni e la costringe a rispondere ai suoi quesiti⁴¹; la posizione (setzen) fichtiana dell'io ribadisce l'essenza del pensiero come azione, piuttosto che come sostanza⁴². Fichte affermerà il primato dell'agire rispetto al conoscere, con ricadute sulla volontà inconscia (Schelling), sulla volontà irrazionale (Schopenhauer), sulla volontà di potenza (Nietzsche).

19.

il Cavallo muove in b5 scacco

L'ascolto del suono da parte dell'uomo come da parte della macchina avviene sempre in relazione a uno spazio acustico determinato⁴³, e varia con il variare di esso.

³⁹ F. Bacone, *Uomo e natura*, Roma-Bari, Laterza, 1994; in particolare: *Pensieri e conclusioni sulla interpretazione della natura o sulla scienza operativa (sive de scientia operativa [1607-1609])*, pp. 83-126.

⁴⁰ Galimberti, *Psiche e techne*, cit., p. 132.

⁴¹ Si veda I. Kant, *Critica della ragion pura*, Milano, Adelphi, 1976; in particolare la *prefazione alla seconda edizione*.

⁴² Galimberti, *Psiche e techne*, cit. p. 134. Ma anche: E. Severino, *Per un rinnovamento nella interpretazione della filosofia fichtiana*; ora in E. Severino, *Fondamento della Contraddizione*, Milano, Adelphi, 2005, parte terza.

⁴³ Interessante, a tale riguardo, la lettura di: B. Blesser, L.-R. Salter, *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Massachusset, The MIT Press, 2007.

Situazionalità dell'ascolto. Lo spazio determina l'ascolto e l'ascolto determina l'interazione uomo-macchina (qui il sillogismo è facile).

il Re muove in d7

Attraverso l'azione passa anche la possibilità della costruzione dell'identità individuale: la costruzione dell'individuo, per Hegel, passa attraverso il riconoscimento del proprio agire da parte dei propri simili⁴⁴.

20.

il pedone muove in f3

La rilevanza del fattore spazio è avvertita fin da subito nella produzione elettroacustica, basti solo pensare al *pupitre de relief spatial* di J. Poullin⁴⁵, alle cinque piste in cui si articola la composizione della banda magnetica dello stockhauseniano «Gesang der Jünglinge», fino agli oltre quattrocento altoparlanti del padiglione Philips attraverso cui il suono organizzato di Varèse traccia le sue traiettorie. Il fattore spazio investe sia l'aspetto esecutivo-performativo sia l'aspetto compositivo: Michel Chion⁴⁶ potrà parlare allora di «due spazi» (spazio esterno – relativo alla esecuzione – e spazio interno – relativo alla composizione –), sottolineandone, ancora una volta, la reciproca interdipendenza.

la Regina muove in g5

Come già osservato, il concetto di autore passa attraverso la costruzione del concetto di opera, reso possibile dalla scrittura: quando l'opera si stabilizza nel segno scritto, e si sottrae alla evenemenzialità caduca del puro fare performativo, può essere, hegelianamente, riconosciuta – e tramandata, e concorrere così, nella trasmissibilità, alla costruzione della figura dell'autore come soggetto storico –.

21.

il Cavallo muove in d6

In Francia l'attenzione per lo spazio trova uno sviluppo nell'acousmonium⁴⁷, e in Stockhausen rimane vivo fino alla complessità del tardo «Cosmic Pulses». Si allargano le prospettive con la wave field synthesis⁴⁸.

⁴⁴ Galimberti, *Psiche e techne*, cit. p. 592.

⁴⁵ J. Poullin, «Son et espace», in *Vers une musique expérimentale, La revue musicale*, no. 236, 1957, pp. 105-114.

⁴⁶ M. Chion, «Les deux espaces de la musique concrète», in *L'espace du son. Ohain: Musiques et Recherches*, 1998, pp. 31-33.

⁴⁷ F. Bayle, «À propos de l'Acousmonium, Recherche Musicale au GRM», *La Revue Musicale*, 1986, pp. 394-397.

⁴⁸ A.J. Berkhout, «A Holographic Approach to Acoustic Control», in *J. Audio Eng. Soc.*, 36, 1988, pp. 977-995.

L'ascolto dello spazio è messo a tema esplicitamente dalla produzione musicale e dalla riflessione teorica di Luigi Nono, sia in relazione alla prassi compositiva, sia in relazione alla prassi esecutiva: in entrambe è determinante l'ascolto del suono, che è sempre l'ascolto del suono in uno spazio; l'ascolto dello spazio implica quella situazione dell'ascolto che è tipica di certa prassi teatrale nel novecento⁴⁹, e che contribuisce, in virtù della sua irriproducibilità tecnica, all'indebolimento della scrittura musicale già avviato dal privilegio del timbro⁵⁰.

la Regina muove in b4 scacco

μεγίστη μεταβολή

La tecnica, condizione di esistenza dell'uomo e – in quanto agire – pedina fondamentale nel gioco della conoscenza, inaugura la sua propria epoca nel momento in cui diventa l'unico mezzo per il conseguimento di qualsiasi fine. Assistiamo dunque a un grande rovesciamento⁵¹: quando la tecnica diventa ciò senza cui nulla può essere conseguito, il conseguimento della tecnica, il perfezionamento dell'apparato tecnologico, diventa esso stesso il fine ultimo, al quale tutto il resto è subordinato. Il mezzo (la tecnica) si capovolge nel vero fine.

22.

il Re muove in f1

Se l'ascolto dello spazio in Nono è ancora una attività immediatamente umana, lo sviluppo nel dominio digitale di algoritmi di controllo sempre più sofisticati e raffinati permette un ascolto mediato dall'apparato tecnologico; la mediazione tecnica dell'ascolto inaugura la prospettiva di uno spazio che potremmo definire 'cibernetico': l'algoritmo 'ascolta' sé stesso attraverso la mediazione dello spazio elettroacustico, lavorando sul principio di retroazione che caratterizza la cibernetica del secondo ordine⁵²; tale prospettiva è stata indagata e approfondita dalle ricerche di Agostino Di Scipio⁵³, importantissime sia per rilevanza degli esiti estetici, sia per consapevolezza teorica⁵⁴.

il pedone della colonna e cattura in f3

L'uomo che dispone di mezzi in vista di fini agisce, è il soggetto dell'azione e viene

⁴⁹ Mi sia permesso di rinviare a: N. Buso, "«Y entonces comprendió»: spazializzazione del suono e prassi teatrale", in L. Cossettini (a cura di), *Luigi Nono: studi, edizioni, testimonianze*, Lucca, LIM, 2010 (Quaderni del Laboratorio Mirage, 1).

⁵⁰ In una prospettiva sistemica, del resto, il timbro è legato allo spazio.

⁵¹ U. Galimberti, *Psiche e techne*, cit. Parte quarta.

⁵² H. von Förster, *Sistemi che osservano*. Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1987.

⁵³ A riguardo Alvisse Vidolin parla di *spazio generativo*. Si veda A. Vidolin, "Suonare lo spazio elettroacustico", in R. Favaro (a cura di), *Musica e tecnologia domani. Convegno internazionale sulla musica elettroacustica. Teatro alla Scala 20-21 novembre 1999*. Lucca, LIM (Quaderni di Musica/Realtà, 51).

⁵⁴ Si veda, ad esempio, nel precedente numero di *Musica/Tecnologia*: A. Di Scipio, "Mediazione e responsabilità, nel suono", *Musica/Tecnologia*, 4, 2010, pp. 69-83.

ricosciuto come autore delle proprie opere; nella costruzione dell'identità l'agire è finalizzato all'uomo, così la tecnica può esserne considerata l'essenza, dal momento che è ciò attraverso cui l'uomo vede garantita la propria esistenza. L'uomo è il fine, la tecnica il mezzo. Ma nel momento in cui si verifica il grande rovesciamento del mezzo in fine, la tecnica diventa il soggetto dell'azione, spostando la propria finalità dall'uomo al puro potenziamento del proprio apparato.

23.

la Regina cattura in f3

Con Di Scipio lo spazio entra nel gioco dei controlli, portando a piena maturità le diverse epifanie della composizione algoritmica (per limitarci a qualche nome soltanto: Grossi, Koenig, Xenakis...).

il Cavallo cattura in g4

Tucidide, iniziando a raccontare la guerra del Peloponneso, afferma: «gli avvenimenti precedenti la guerra tra Ateniesi e Peloponnesi non li considero importanti (οὐ μέγала νομίζω) né dal punto di vista militare (οὔτε κατὰ τοὺς πολέμους) né per tutto il resto (οὔτε ἐς τὰ ἄλλα).»⁵⁵. Tucidide abita il cosmo evocato da Eraclito, «fuoco sempre vivente, che divampa secondo misure e si spegne secondo misure»: il tempo è ciclico, non c'è prospettiva storica, il passato sfuma nella intemporalità del mito, il futuro rimane privo di sfumature escatologiche e apocalittiche. La tecnica nel mondo greco non si pensa nel paradigma del dominio, ma dello svelamento (ἀ-λήθεια). La storia può aprirsi solamente tra una creazione e un ἔσχατον, dimensioni sconosciute al tempo ciclico: la storia è un evento giudaico-cristiano⁵⁶, che può secolarizzarsi contraendo principio e fine dei tempi nell'ordine dell'immanenza, pur mantenendo comunque la struttura del tempo come tempo orientato. L'articolazione di mezzi e fini, in cui si struttura l'azione, è una struttura storica, in quanto orientata.

24.

il Cavallo cattura in b7

Nella composizione algoritmica assistiamo a un importante spostamento dell'intenzionalità compositiva: dall'immediatezza del suono alla mediazione del processo. Il compositore non crea immediatamente il risultato, ma il processo che conduce al risultato.

⁵⁵ Tucidide, *La guerra del peloponneso*, 1.1.3

«τὰ γὰρ πρὸ αὐτῶν καὶ τὰ ἔτι παλαιότερα σαφῶς μὲν εὐρεῖν διὰ χρόνου πλῆθος ἀδύνατα ἦν, ἐκ δὲ τεκμηρίων ὧν ἐπὶ μακρότατον σκοποῦντί μοι πιστεῦσαι ξυμβαίνει οὐ μέγала νομίζω γενέσθαι οὔτε κατὰ τοὺς πολέμους οὔτε ἐς τὰ ἄλλα».

⁵⁶ Galimberti, *Psiche e techne*, cit., p. 288.

il Cavallo cattura in e3 scacco

Nel rovesciamento di mezzo e fine (che si verifica nel momento in cui la tecnica diventa l'unico mezzo per il conseguimento di qualsiasi fine, e dunque diventa essa stessa il fine più alto a cui tutti gli altri fini vengono subordinati) assistiamo anche alla coincidenza di mezzo e fine: quel mezzo, che diventa il vero fine in quanto unico mezzo, ha in vista – in quanto vero fine – solamente sé stesso. Il mezzo non ha altro fine se non il proprio potenziamento. Ma quando il mezzo non ha altro fine che il proprio perfezionamento, mezzo e fine coincidono. Meriggio della tecnica – l'ora dell'ombra più corta: il fine coincide con il mezzo. Se la storia è tempo orientato (che si distende tra un'origine e un ἔσχατον – per quanto immanenti lì si possa immaginare), la coincidenza di mezzo e fine significa il collasso di qualsiasi articolazione storica.

Fine della storia.

25.

la Regina cattura in e3

Se intendiamo l'opera musicale come atto di coscienza intenzionale, lo spostamento dell'intenzionalità compositiva, promosso ad esempio da un approccio algoritmico, determina un mutamento sostanziale del concetto stesso di opera e di autore, sino a giungere alle conseguenze estreme dell'anonimato e della scomparsa dell'autore dietro il velo della procedura, come propone, tra gli altri, Pietro Grossi.

la Torre della colonna a muove in e8

Nel cosmo greco la storia è assente immediatamente: in virtù della struttura ciclica del tempo, la storia non riesce a strutturarsi. Nell'età della tecnica, l'assenza della storia si verifica attraverso la mediazione del collasso della struttura dell'azione, inaugurata dall'escatologia trascendente del mondo biblico, e sviluppata nell'immanenza della progresso scientifico.

26.

l'Alfiere cattura in c6 scacco

La costitutiva vocazione teatrale-performativa della musica elettroacustica attribuisce sempre maggior rilevanza al problema del controllo sino alla sua declinazione algoritmica: se nello studio analogico il compositore maneggia manopole e cursori, nel dominio digitale ha davanti a sé la possibilità di metter mano all'algoritmo stesso; la manipolazione dell'algoritmo in tempo reale, mentre esso è in esecuzione, è una prassi che viene variamente definita come «live coding», «just in time programming», «interactive programming», «on-the-fly programming».

il Re cattura in c6

Nello scenario a-storico della tecnica, il passato è semplicemente sor-passato, e

il futuro diventa banale upgrade, aggiornamento. «Aggiornare» denota l'insistenza sull'oggi, lo sguardo distolto dal futuro – che non sia immediato perfezionamento dello stato attuale. La tecnica non ha coscienza storica: bene che vada «fa backup» – nell'indifferenziata categoria dell'obsoleto. Non avendo prospettiva né profondità storica, la tecnica difficilmente si rende disponibile alla istituzione di un repertorio musicale in cui la tecnica stessa gioca un ruolo preponderante, come nel caso del repertorio elettroacustico. La tecnica, nella sua costitutiva a-storicità, si sottrae ai molti tentativi di storicizzazione cui viene sottoposta – refrattaria alla storia –. Forse in questi passaggi troviamo uno dei nodi nella trama dei processi di *ri-mediazione*.

27.

la Regina muove in c5 scacco

Il lavoro performativo si sposta dal suono (dal gesto che genera il suono) alla scrittura dell'algoritmo. Agire sull'algoritmo mentre esso è in esecuzione significa modificare il modello che presiede alla generazione e alla trasformazione del suono. Nel *live electronics* attraverso il controllo della macchina è possibile variarne alcuni parametri: il modello rimane immutato, varia il suo stato. Nel *live coding* è il modello stesso ad essere modificato. Il patch panel di Merighi e Zuccheri già testimonia l'esigenza di modificare il modello, esigenza che troverà piena espressione nella prassi del *live coding*.

il Re cattura in b7

In assenza della storia, viene meno l'idea di futuro, come l'idea di memoria⁵⁷; viene meno la stabilità su cui si fonda il concetto di opera, viene meno l'opera. Vien meno, una volta ancora, il concetto di autore.

28.

la Regina muove in b5 scacco

Modificare il modello mentre è in esecuzione è possibile o attraverso una particolare lettura della pratica dello «hardware hacking»⁵⁸, oppure attraverso la scrittura e l'editing del codice in tempo reale, aprendo in tal modo la prospettiva di un «teatro della scrittura»⁵⁹.

⁵⁷ Uno degli slogan del collettivo Toplap è significativamente: «no backup». <<http://www.toplap.org/index.php/ManifestoDraft>>.

⁵⁸ N. Collins, *Handmade electronic music. The art of hardware hacking*, Routledge, 2009.

⁵⁹ Mi permetto di rinviare a: N. Buso, «Terza pratica... bobina... cinque. Lo spazio tra live electronics e live coding – verso un teatro della scrittura», in L. Michielon (a cura di), *La chiave invisibile. Spazio e tempo nella filosofia della musica del XX e XXI secolo*, Milano, Mimesis, 2011.

il Re muove in c8

La destrutturazione del tempo è acuita dall'ulteriore destrutturazione dello spazio conseguente all'azzeramento delle distanze prodotto dalla condivisione in rete dell'informazione: virtualmente tutto è presente subito qui e ora, tutto si risolve nell'orizzonte della presenza immediata; nella «Critica della ragion pura», in un passo della «Analitica trascendentale: libro II. Analitica dei principi», Kant subordina la conoscenza percettiva alla sintesi dell'immaginazione, «che determina il senso interno rispetto al rapporto temporale»; la rete, riconfigurando spazio e tempo nella simultaneità, contrae lo iato tra percezione e immaginazione, e sottrae all'uomo la distensione spazio-temporale su cui finora ha fondato la sua esperienza del mondo, e costruito il proprio processo di individuazione.

29.

la Regina muove in c6 scacco

Tra le varie declinazioni del *live coding* si va affermando il modello conversazionale⁶⁰, orientato verso una prassi collaborativa, che da un lato estende l'idea cameristica nel dominio digitale e dall'altro serba, in modo più o meno velato, la dimensione della sfida (vuoi con la macchina⁶¹, vuoi con gli altri esecutori⁶²).

il Re muove in d8

Nella rete, in cui si esprime il più potente strumento di controllo della gestione delle informazioni finalizzato al perfezionamento dell'apparato tecnologico, non solo tempo e spazio implodono nel qui e ora destrutturando la propria articolazione⁶³, e con essa l'articolazione di percezione e immaginazione, ma anche: l'azzeramento delle distanze, nell'ordine dello spazio e del tempo, implica l'azzeramento di quell'alterità che rende possibile ogni scambio e ogni comunicazione; nell'era della comunicazione in rete la comunicazione si azzerava in una sorta di 'comunicazione' tautologica.

⁶⁰ J. Rohrerhuber, A. de Campo, "Improvising Formalisation: Conversational Programming and Live Coding", in G. Assayag, A. Gerzso (a cura di). *New computational paradigms for computer music*, Paris, Editions Delatour/IRCAM – Centre Pompidou 2009 (Collection *Musique/Science*).

⁶¹ Si menzioni il crash con cui si concluse la prima live coding performance documentata fino a oggi, che Ron Kuivila tenne, in linguaggio FORTH, presso la Steim di Amsterdam nel 1985.

⁶² Forse nello spirito dei presocratici? <<http://www.toplap.org/index.php/HistoricalPerformances>>. «Earlier still (before interpreted languages) Greek philosophers debating. Not sure if this is coding, but who knows?»

Ma si veda anche G. Colli, *La natura ama nascondersi*, Milano, Adelphi, 1988; in particolare, nella prima parte (*La Grecia dei filosofi*), il secondo capitolo (*l'epoca suprema*), pp. 21-33.

⁶³ Si veda anche l'inizio dell'introduzione di M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, 1964.

30.

la Regina muove in d6 scacco

L'aspetto collaborativo-conversazionale della performance nel dominio digitale presto indurrà a sfruttare la possibilità di collegare i calcolatori in rete.

l'Alfiere muove in d7

L'indebolimento dell'individuo e l'indifferenziazione dei messaggi comportano la riconfigurazione del concetto di «autore» ma anche di «pubblico»⁶⁴.

31.

la Regina muove in b8 scacco

Dapprima i calcolatori utilizzati nelle performance collaborative sono collegati in rete locale, successivamente potranno essere collegati tra di loro anche su rete geografica, grazie allo sviluppo, presso lo CNMAT (Center for New Music and Audio Technology) di Berkeley, del protocollo OSC (Open Sound Control); OSC permette di distribuire in rete e condividere tra calcolatori remoti segnali di controllo. Pioniere in questa frontiera, ancora una volta, Pietro Grossi, che intuisce le potenzialità diverse della telematica musicale – potenzialità che vanno dalla didattica al concerto, come quello realizzato in collaborazione con Xenakis nel 1974 tra Pisa e Parigi. In questo primo decennio del nuovo millennio, inoltre, assistiamo alla fioritura di varie *laptop orchestra*, che fanno della rete il loro spazio esecutivo; attorno a queste problematiche si raccoglie l'attività del Laboratorio Arazzi presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia⁶⁵.

l'Alfiere muove in c8

Nell'era moderna l'agire tecnico è ancora inscritto nell'ordine della natura: l'automa ne asseconda e imita le movenze, secondo lo schema della contraffazione; nell'era industriale all'automa succede il robot – in grado di sobbarcarsi lavori pesanti – nell'ordine della produzione, senza più badare all'analogia con la natura per privilegiare la funzione, l'efficacia –. La produzione in serie volge in produzione mediante modelli, per cui le forme non sono più semplicemente riprodotte, ma originariamente ideate in

⁶⁴ «[...] a dire il vero, i giornali sono già libri collettanei; lo scrivere in più persone è un sintomo interessante che fa anche prevedere un grande sviluppo nella professione dello scrivere. Un giorno, forse, si scriverà, si penserà, e si agirà in massa; intere comunità, persino intere nazioni intraprenderanno un'unica opera»: Novalis, *Neue Fragmente* («Journale sind eigentlich schon *gemeinschaftliche* Bücher. Das Schreiben in Gesellschaft ist ein interessantes Symptom – das noch eine große Ausbildung der Schriftstellerei ahnden läßt. Man wird vielleicht einmal in *Masse* schreiben, denken und handeln. Ganze Gemeinden, selbst Nationen werden *ein Werk* unternehmen». 2308). Citato in J. Brahms, *Album letterario o lo scrigno del giovane Kreisler* (n. 50), Torino, EDT, 2007.

⁶⁵ <<http://www.laboratorioarazzi.it/>>.

funzione della propria riproducibilità, a partire – appunto – da un modello⁶⁶: l'ordine della produzione slitta nell'ordine della simulazione.

32.

la Regina muove in d6 scacco

Potendo contare su una rete geografica dedicata, a banda larga (come ad esempio la rete del consorzio GARR⁶⁷), è possibile condividere in rete a bassa latenza, in tempo reale, non solo segnale di controllo (come previsto dal protocollo OSC), ma anche segnale audio-video non compresso: presso il conservatorio “Tartini” di Trieste è in fase di sviluppo il prototipo hardware-software LOLA⁶⁸, che muove un ulteriore passo verso performances musicali distribuite su rete, accanto sia alle esperienze maturate dal SoundWIRE Group del CCRMA (Stanford University)⁶⁹, presso cui viene sviluppato il sistema JackTrip⁷⁰, sia alla piena integrazione di NetJack⁷¹ nel sistema Jack⁷². La rete come luogo del suono.

l'Alfiere muove in d7

Dove il soggetto dell'azione è la tecnica, l'uomo ne diventa il funzionario: la tecnica non ha altri fini se non quello di funzionare – e perfezionarsi; l'agire dell'uomo diventa agire tecnico, corrispondendo all'esigenza tecnica di funzionalità; l'azione dell'uomo si muove nel campo di possibilità aperto dalla tecnica in funzione della tecnica –. La differenziazione delle individuali intenzionalità (che si raccoglievano attorno alle idee di opera e di autore) si dissolve nell'indifferenziato corrispondere ai criteri di funzionalità, uguali per tutti. Nuova κοινή in seno al tautismo della ‘comunicazione’ nell'età della tecnica.

⁶⁶ Si veda J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979, in particolare il capitolo secondo, “L'ordine dei simulacri”.

⁶⁷ <<http://www.garr.it/>>.

⁶⁸ P. Pachini, C. Drioli, N. Buso, C. Allocchio, M. Parovel, *LOLA (Low Latency audio visual streaming system): Un sistema di trasmissione audio-video ad alta qualità e bassa latenza orientato alle performance musicali distribuite su rete*, in Conferenza GARR 2009 Network Humanitatis, Napoli, 30 settembre-2 ottobre 2009 <<http://www.garr.it/eventiGARR/conf09/>>. Paolo Pachini: general coordination; Carlo Drioli: programming; Nicola Buso: testing and musical advice; Claudio Allocchio (Consortium GARR): testing and networking advice; Massimo Parovel: conception and supervision. Del sistema LOLA è stata data una dimostrazione in occasione del *Network Performing Arts Production Workshop (NPAPW2010)*, svoltosi tra il 22 e il 24 novembre 2010 presso l'IRCAM di Parigi: il 23 novembre, Flavio Zaccaria e Teresa Trevisan, rispettivamente sul Fazioli della Sala Tartini del Conservatorio di Trieste e sullo Yamaha della sala Shannon dell'IRCAM, hanno eseguito alcuni movimenti dai Concerti Brandeburghesi di Bach nella trascrizione di Reger <<http://npapw.ircam.fr/>>. Il 15 giugno 2011 il sistema LOLA verrà presentato al *Network Performing Arts Production Workshop* di Barcellona.

⁶⁹ <<https://ccrma.stanford.edu/groups/soundwire/>>.

⁷⁰ <<http://code.google.com/p/jacktrip/>>.

⁷¹ <<http://trac.jackaudio.org/wiki/WalkThrough/User/NetJack>>.

⁷² <<http://jackaudio.org/>>.

33.

la Regina muove in b8 scacco

L'esperienza elettroacustica, dal dominio analogico al dominio digitale, porta in primo piano il fattore spazio, sia dalla parte della composizione che dalla parte dell'esecuzione, come testimonia l'intero arco dell'esperienza noniana; giungendo all'audio digitale distribuito in rete, il fattore spazio si moltiplica e si stratifica: lo spazio acustico di ogni nodo della rete si confronta con la diversità dello spazio acustico di ogni altro nodo di quella rete. Già nel *live electronics* è possibile individuare l'intuizione di una molteplicità di spazi acustici virtuali sovrapposti, che si manifestano però sempre insieme nel medesimo spazio fisico. Lo spazio acustico, in rete, ha l'opportunità ulteriore di declinarsi al plurale⁷³: a partire da questa osservazione si potrà forse sviluppare l'ipotesi, parafrasando Chion, di un «terzo spazio» della musica elettroacustica, percorso e attraversato dal vagabondaggio di risonanze erranti in una rete in ascolto di sé stessa.

l'Alfiere muove in c8

Nell'ordine della simulazione e della duplicazione del codice non c'è più nulla da sottrarre a una natura che ami ancora nascondersi, la verità non ha più nulla da svelare, ponendosi come ἀ-λήθεια, né, del resto, ha ancora qualcosa 'da fare' (in quanto 'emet), mancando un qualsiasi ἔσχατον nella desertificazione di ciò che era la storia; rimane, forse, una verità spezzata in ἄλη-θεία⁷⁴, il vagabondaggio di un dio smarrito nella trasparenza dei segni che riflettono sé stessi.

34.

la Regina muove in d6 scacco

Qui finisce la partita giocata il 18 aprile 1996 tra David Bronstein [bianco] e il calcolatore Deep Blue⁷⁵ [nero], e finisce patta; la partita tra uomo e macchina non ha né vinti, né vincitori. Non necessariamente, poi, la partita deve essere letta come guerra, sia pure ritualizzata: il poema *Scachs d'amor*⁷⁶ canta una partita che si gioca tra Marte e Venere (Francí de Castellví e Narcís Vinyoles, che spiegano a turno le loro mosse), in presenza di Mercurio (Bernat Fenollar, l'arbitro, che spiega le regole del gioco), come

⁷³ La polivalenza dello spazio elettroacustico emerge con chiarezza anche nella produzione di Maryanne Amacher, tesa tra la pluralità di spazi convocati alla compresenza nella serie «city links» (1967-1988), e la contrazione estrema dello spazio fin dentro al corpo, cui sono offerte composizioni costruite sul fenomeno fisico delle emissioni otoacustiche (*Sound Characters [Making the Third Ear]*, Tzadik Records, 1999).

⁷⁴ Ἄλη: ἀλόμοι, andare errando. Si veda Platone, *Cratilo*, [421b]: «ἀληθεία, ὡς θεία οὖσα ἄλη».

⁷⁵ <<http://www.research.ibm.com/deepblue/>>.

⁷⁶ «Hobra intitulada scachs d'amor feta per don franci de Castellví e Narcís vinyoles e mossen bernat fennolar sota nom de tres planets co es Marc Venus e Mercuri per conjuncio e influencia dels quals fon inventada»; il manoscritto, pubblicato a Valencia nel 1475 circa, documenta una delle più antiche partite a scacchi giocata (poco importa se giocata davvero, o composta ad arte) secondo regole molto vicine a quelle che si affermeranno nel XVIII secolo, anche per opera di François-André Danican Philidor – musicista.

allegorico corteggiamento; ma, alla fine, non necessariamente intenti guerrieri e amorosi vanno visti in reciproca esclusione: «ogni amante è guerriero».

Bibliografia

- G. Assayag, A. Gerzso (a cura di), *New computational paradigms for computer music*, Paris, Editions Delatour/Ircam – Centre Pompidou, 2009 (Collection Musique/Science).
- J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* (ed. orig. 1976), Milano, Feltrinelli, 1979.
- N. Collins, J. d'Escriván (a cura di), *Electronic music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- L. Cossettini (a cura di), *Luigi Nono, studi, edizioni, testimonianze*, Lucca, LIM, 2010 (Quaderni del Laboratorio Mirage, 1).
- H. von Förster, *Sistemi che osservano* (ed. orig. 1960-1981), Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1987.
- U. Galimberti, *Il tramonto dell'occidente*, Milano, Marietti, 1975.
- U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- A. Gehlen, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo* (ed. orig. 1940), Milano, Feltrinelli, 1983.
- A. Gehlen, *Le origini dell'uomo e la tarda cultura* (ed. orig. 1956), Milano, il Saggiatore, 1994.
- F. Giomi, M. Ligabue, *L'istante zero. Conversazioni e riflessioni con Pietro Grossi*, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 1999.
- M. Harris, *Antropologia culturale*, Bologna, Zanichelli, 2000.
- E.A. Havelock, *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità ai giorni nostri* (ed. orig. 1986), Roma-Bari, Laterza, 1987.
- M. Heidegger, "La questione della tecnica", in *Saggi e discorsi* (ed. orig. 1954), Milano, Mursia, 1976.
- M. Horkheimer, *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale* (ed. orig. 1947), Torino, Einaudi, 1969.
- K. Jaspers, *Origine e senso della storia* (ed. orig. 1959), Milano, edizioni di Comunità, 1972.
- D. de Kerckhove, *Dall'alfabeto a internet. L'uomo "littre", alfabetizzazione, cultura, tecnologia*, Milano-Udine, Mimesis, 2008.
- J.H. Martin, *Storia e potere della scrittura* (ed. orig. 1988), Roma-Bari, Laterza, 1990.
- M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* (ed. orig. 1964), il Saggiatore, 1967.
- L. Michielon (a cura di), *La chiave invisibile. spazio e tempo nella filosofia della musica del XX e XXI secolo*, Milano, Mimesis, 2011.
- W.J. Ong, *Oralità e scrittura* (ed. orig. 1982), Bologna, il Mulino, 1986.
- A. Orcalli, "Orientamenti ai documenti sonori", in S. Canazza, M. Casadei Turrone Monti (a cura di), *Ri-mediazione dei documenti sonori*, Udine, Forum, 2006, pp. 15-94.
- H. Pousseur, *La musica elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- E. Severino, *Essenza del nichilismo*, Milano, Adelphi, 1982.
- E. Severino, *Destino della necessità*, Milano, Adelphi, 1980.
- A. Vidolin, R. Doati (a cura di), *Nuova Atlantide*, Biennale di Venezia, 1986.
- N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica* (ed. orig. 1950), Torino, Boringhieri, 1966.